

Dieter Reichardt

La nueva sensibilidad martinfierrista  
y los desplantes de Nicolás Olivari:  
*El gato escaldado*

Planteamientos

En el mundo entero de la filología, no hay muchos quienes se dignaron a dedicarle atención investigadora a Nicolás Olivari.<sup>1</sup> Si hojeamos las 2.000 páginas del reciente *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993) dirigido por Ricardo Gullón, sólo hallamos un «Véase» que remite a «Boedo» y «Vanguardias en Hispanomérica» donde el objeto de nuestro interés apenas figura en un cementerio de nombres no especificados. Por otra parte hay clarinadas como la de Eduardo Romano quien rotundamente lo parangona con Roberto Arlt.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Después de publicarse un modesto artículo mío, en 1975, sólo hay otro, de 1985, redactado por la logia «Scalabrini Ortiz» bajo su líder Eduardo Romano. Este artículo volvió a publicarse, sin modificaciones, con otro título: «Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari», en: Romano (1990: 97-118). Se trata de una visión panorámica sobre los tres primeros poemarios de Olivari, labor meritoria que habría podido enmendarse, si cabe, al sistematizar de algún modo la ensaladilla terminológica de lo «grotesco», «carnavalesco», «funambulesco», «guiñolesco», etc. Si volvemos a hojear el hasta ahora único tomo VI de la *Historia social de la literatura argentina*, dirigido por Viñas (1989), con el título prometedor *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, no encontramos, en un tomo de 450 páginas, ni una línea dedicada a Olivari, fuera de su mención en la sinopsis cronológica. Cierta ignorancia manifiesta Masiello (1986: 47) al definir a Nicolás Olivari como un escritor «del realismo social de la década del veinte», en su libro sobre *Las escuelas argentinas de vanguardia* (de 230 páginas).

<sup>2</sup> Romano (1983: 125) ensalza «las audacias deformantes [...] expresionistas [...] de Nicolás Olivari, único equivalente poético de lo que significara en nuestra narrativa Roberto Arlt. Ambos desmitificaron, con el ácido de la ironía o del grotesco, los falsos valores de su grupo».

Si echamos un vistazo sobre los materiales disponibles para un acercamiento a Olivari podemos constatar por lo menos la existencia de una monografía de 110 páginas, de Koremblit (1957), de tono «unicaule» que se manifiesta de la siguiente manera: «solidario, fraternal, pletórico de pánica adhesión a la vida [que] nadie como él [es decir Olivari] sabe vivirla y escanciarla en sus más vigorosas manifestaciones, dionisiacas o apolíneas, según el ánimo y las circunstancias, nadie tampoco como él sabe ofrecerla y brindarla generosamente» (1957: 92 s.). Fuera de las efusiones koremblitianas y alguna notita suelta, existe una reedición de *El gato escaldado* (1966), por primera vez publicado en 1929. Además hay una reedición de 1956 de *La musa de la mala pata* olivariana que, además de este texto de 1926, ofrece una selección de la primeriza *La amada infiel* (1924) y del *Gato escaldado*. Algo, al fin, que no se lleva el viento<sup>3</sup> metafórico de las inclemencias en los mercados culturales, pero que pronto destruirán los ácidos concretos que contiene el papel barato de todos estos libros.

En una ocasión semejante a la presente se me ocurrió la hipótesis de la *incompatibilidad estructural* de vanguardismo (1991: 214) y lo que Bürger (1980) llama «Institution Kunst»,<sup>4</sup> suponiendo en la mayoría de los casos argentinos –fuera de Omar Viñole y, con otra envergadura, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo– que la tal incompatibilidad quedaba fuera de los deseos o ambiciones socioculturales de los implicados.

Ahora se me ha ocurrido una precisión: Propongo una diferenciación entre vanguardia y vanguardismo suponiendo que el vanguardismo se caracteriza por la tendencia de transigir (o coquetear) con la Institución Arte, mientras la vanguardia (a secas) tiende a la autoliqui-

---

<sup>3</sup> El prólogo al *Gato escaldado* firmado por Olivari, está titulado «Palabras que se lleva el viento».

<sup>4</sup> «Institution Kunst»: Bürger la define como «die in einer Gesellschaft (bzw. in einzelnen Klassen/Schichten) geltenden allgemeinen Vorstellungen über Kunst (Funktionsbestimmungen) in ihrer sozialen Bedingtheit» (1977: 53), lo cual puede parafrasearse como las ideas generales sobre el funcionamiento social del arte que rigen en una sociedad y en sus respectivas clases o capas, y puede agregarse que de estas ideas generales, por supuesto históricamente delimitadas, depende el prestigio no solamente de obras sino también de géneros y medios. Cf. también Sanders (1987: 2 ss.).

dación sociocultural denunciando las seducciones, coimas o violencias de la Institución Arte. Es decir entre vanguardismo y vanguardia mide una distancia semejante a la distancia entre el mingitorio de Marcel Duchamp y algún tubo de estufa expuesto en 1965.

Aquí se podría caer ingenuamente en la trampa del concepto de originalidad. Sostengo que la diferencia categórica entre vanguardismo y vanguardia no es, en primer lugar, una cuestión de cronología sino de esencia (sin h, susurraría Cortázar-Oliveira). El tubo de estufa expuesto en un museo en 1914 hubiera sido también un escándalo, pero ya mitigado, ya suavizado por lo que tiene de afable simbología de la cual carece el objeto de loza o porcelana indecoroso y difícilmente sacralizable (en nuestra cultura judeocristiana) de Duchamp. Si nos detenemos un poco en este «artista» de los «ready mades» de 1914, de los cuadros cubistas anteriores, de sus fotografías y esbozos, de su gran obra en vidrio, de su trabajo de bibliotecario, hasta sus campeonatos de ajedrez, quizá podemos deducir de todo este curriculum otro indicador de la vanguardia (a secas): el antiprofesionalismo artístico o el don de jugarse en diferentes situaciones y tradiciones culturales y vitales. Parecida, aunque bastante menos exitosa, es la versatilidad de Olivari quien fuera de su obra poética escribió cuentos, una novela, algunas obras para el teatro, algunas letras de tango, y desde muy temprano se interesó por el cine, como lo testimonia una curiosa colección de «Estampas cinematográficas», *El hombre de la baraja y la puñalada* de 1933. Ejerció en toda su vida el periodismo, además fue pintor.<sup>5</sup>

Entonces, para llegar a una definición de la vanguardia y la pertinencia a ella, tendríamos que sopesar la calidad/cantidad de las transgresiones en combinación con la actitud antiprofesionista, frente a las transigencias del vanguardismo siempre en vías de admisión oficial.

---

<sup>5</sup> Lo cual puede comprobarse por la portada de su poemario *Los poemas rezagados* (1946). En el archivo de Carlos Codesal (Buenos Aires, cielo) encontramos una nota del diario *Clarín* (22/10/1964), titulada *Pinturas de Nicolás Olivari*: «Algo de los elementos –tipos, ambientes, clima– que caracterizan la desenfadada poesía de Nicolás Olivari, a veces con su trasfondo de recóndita ironía y ternura, hallamos en los cuadros que exhibe en la galería El Taller.» Más adelante se caracteriza esta pintura «a veces quizá en exceso convencional, desgarrada, áspera y por momentos grotesca, pero siempre enaltecida por un acendrado lirismo».

Terrible: ¡los puros y los impuros! Así sea, pero propondría la fórmula dialéctica de los puros indecorosos, como representantes de la vanguardia, frente a los impuros decorosos, como representantes del vanguardismo. Admitido esto hay que preguntarse por los códigos y los jueces. ¿Quién dictamina que uno o una sea impura decorosa o lo contrario? Además, ¿cuáles son los códigos empleados? ¿los coetáneos o los actuales, y estos sincrónica o diacrónicamente?

Para contestar a esto y no abultar, pienso enfocar el momento de la publicación del *Gato escaldado*, los textos de este poemario y los inmediatos alrededores pragmáticos, los cuales incluyen la Institución Arte como el históricamente definido complejo de entidades e ideas hegemónicas sobre la cultura de una nación. Los portavoces de aquella serían: Leopoldo Lugones, poeta «laureado» y de verdad, Ricardo Rojas, genial historiador de la literatura argentina, pero quien se desinteresó de ella después de los poetas gauchescos, y de un Groussac, director de la Biblioteca Nacional, pero antes admirador de Corneille que de los hermanos Discépolo. Además hay que contar con la revista *Nosotros* y el suplemento del diario de *La Nación*.

Si nos preguntamos cómo funciona este ente abstracto podemos suponer que en primer lugar defiende su soberanía, además controla el «buen gusto» y el jausiano *horizonte de expectativa*,<sup>6</sup> finalmente sanciona las transgresiones admitiendo a lo sumo aquellas que señalan la disposición de un futuro funcionamiento institucional.

Para precisar, a raíz de lo planteado, la ubicación de Olivari con respecto al rigor de sus presumibles transgresiones a favor de una creación personal que corresponda con los postulados de la vanguardia, hay que reconstruir, en primer lugar, las pautas del discurso hegemónico. La parte central de mi estudio consistirá en un análisis comparativo del *Gato escaldado* con otras manifestaciones del círculo martinfierrista que firmó como nueva sensibilidad o fue tildado así por sus detractores desde diferentes campamentos.

---

<sup>6</sup> «Erwartungshorizont», «horizonte de expectativa» es el concepto fundamental de la «estética de la recepción» que establece, frente a una «estética de la producción», la función constitutiva y activa del público con respecto a la obra artística que se concretiza afirmando y a la vez transgrediendo el horizonte de normas y convenciones de un momento o una época histórica. Cf. Jauß (1970: 171 ss.).

## Manifestaciones de la Institución Arte o los postes del horizonte de expectativa

Una de las publicaciones que abarca las diferentes tendencias literarias de la época es la famosa *Exposición de la actual poesía argentina (1922 - 1927)*.<sup>7</sup> La primera sección de esta antología consiste en un muestrario de las posiciones estéticas de la actualidad argentina, encabezada por Leopoldo Lugones. Sus cañonazos se dirigen contra casi todos los poetas jóvenes que de alguna manera forman parte del núcleo vanguardista que para él se reducen a un «grupo de prosistas jóvenes y no, para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados». La versatilidad, para Lugones es un error, ya que «según la sencilla y buena verdad, un poeta debe ser ante todo un poeta, y un pintor un pintor». El lema lugoniano es el siguiente:

Amor y rima: esto es toda la poesía, en efecto. [...] Denomínase poesía toda composición destinada a expresar una emoción de belleza por medio del lenguaje musical. Si no hay verso, falta, pues uno de esos dos elementos capitales [...] (*Exposición 1927*: I s.).

Lo que Lugones defiende es la estética del modernismo, y así no va a retroceder ni un milímetro en esta lucha, que es también generacional, por el predominio estético. La palabra de Lugones cuenta, en aquella época, más que la de cualquier otro escritor, y es verdaderamente asombroso, con qué disciplina y uniformidad militan sus sicarios intelectuales. Cuando en 1915 publicó Ricardo Güiraldes, culto terrateniente al fin y al cabo, su poemario *El cencerro de cristal*, mereció, por Julio Noé, crítico circunspecto de la revista *Nosotros*, el calificativo de «francamente malo», con el agregado de: «lástima que el señor Güiraldes quiera, a todo trance, ser original y suponga que aún hay burgueses

---

<sup>7</sup> *Exposición (1927)*. En esta antología, Olivari se autopresenta: «Nací en 1900. [...] No tengo ninguna ambición ni ninguna esperanza. Estoy sereno y aburrido como el pez del acuario de Río de Janeiro, que vi una vez, y que bostezó a mi frente con el gesto de omnisapiente comprensión que sólo hallé más tarde en la redacción de la revista 'Nosotros'. Solo tengo un grande, infinito ideal. Comprarme una hamaca paraguaya para descabezar una siesta larga, que me cure de una vez para siempre de esta mi vieja enfermedad de tristeza» (1927: 99).

a *épater*».<sup>8</sup> Lo que a Noé le habrá parecido condenable, fuera de la escasez de rimas, sería la contravención antihoraciana de Güiraldes quien postulara, bajo el apartado de «Prisma»: <sup>9</sup>

No busquéis aquí, verdad, razón o deducción alguna./ A otros la enseñanza. A esas enormes cabezas cuadradas, pensantes y rumi-pensantes, que hacen de la verde yerba campera, un bolo alimenticio [...] No tengo aptitudes de máquina, para transformar bellezas en utilidades y si algo hay de verdad en mis escritos, culpa mía no es./ El prisma recibe luz e, inconsciente, rompe transparencia, en siete colores.<sup>10</sup>

Con mayor encarnizamiento reacciona *Nosotros* contra *La Musa de la mala pata* y *El gato escaldado*. Con respecto al segundo libro y a su autor real el crítico, Mariano López Palmero, parece destilar veneno:

[...] lo que constituye la personalidad de este hombre no se eleva hasta convertirse en personalidad de poesía. Se la quita su vulgaridad, su grosería, su bastedad y no queda nada, absolutamente nada. Porque si en lo que se detienen sus ojos y se fija su corazón hay materia de poesía –y es indudable que la hay– bien es cierto que para lograrla se necesita al poeta, que su autor no es por el momento [...] Nada tan distante del arte literario como este libro, verdadera negación de calidad artística, prueba flagrante de nihilismo artístico [...] Y nada digamos de su idioma, por el que se vuelca el burdel y la más supina ignorancia de lo trascendental y de lo elemental en gramática y en decencia lingüística. Para el autor el idioma

<sup>8</sup> *Nosotros*, n.º 85, 1916. Cit. por Ulla (1969: 135).

<sup>9</sup> El nombre de «Prisma» luego será utilizado por los vanguardistas argentinos de los primeros años veinte como nombre de la «revista mural». Cuatro años después Eduardo González Lanuza, martinfierrista de primera hora e historiador del grupo, llama *Prismas* su primer libro de poemas, de 1925.

<sup>10</sup> Güiraldes (1915: 173). Se reedita este libro en 1925. En la mencionada *Exposición de la actual poesía argentina* Güiraldes, mirando de soslayo a Lugones, manifiesta: «No creo en la poesía realizada según una definición. La poesía es aquello hacia lo cual tiende el poeta. [...] No comprendo [...] que se sienta a un queso, a la mamá, a la luna, a una fiesta patria y al 'atardecer inefable', en forma de soneto. El soneto tiene un moldecito de budín en la mano y mete dentro todo lo que se le pone al tiro. [...] Toda forma poética es feliz, agregando a las que se han hecho las que se hacen y harán. La poesía, como el mercurio, escapará siempre de nuestras manos» (1927: VI s.).

debe parecerse a las mujeres de su frecuentación, que por lo visto no le hablan sino en polaco.<sup>11</sup>

Pecaríamos zonzamente si condenáramos a López Palmero por la confesión de su rabiosa indignación, ya que ella nos sirve para poder definir uno de los baluartes de la Institución Arte que, en aquel momento, estaría confrontada con ciertas irregularidades. Como el mismo crítico informa, acaba de recibir Olivari el Premio Municipal de Literatura por el poemario de marras, lo cual podría indicar que estamos o en un momento de transición hacia un discurso artístico hegemonizado por algún sector nuevo, vanguardista, o en un momento de debilitamiento transitorio de las siempre renovadas huestes de la Institución Arte. Sospechamos de que se trata de esto último, sólo que el clima político de los años veinte, con su efervescencia popular y democrática,<sup>12</sup> hizo tambalear a los oportunistas de siempre, pero no a un tal López, fiel testaferro de Lugones.

Con el primer historiador del vanguardismo argentino, Nestor Ibarra (1930), se nos presenta el testaferro de un nuevo papa de las letras, Jorge Luis Borges, a quien está dedicado el «Capítulo II», casi la

---

<sup>11</sup> *Nosotros*, n° 252, 1930. Cit. por Ulla (1969: 184 s.). Pero también desde la izquierda política de entonces se despotrica contra nuestro poeta. Antonio Zamora, director de la editorial y revista *Claridad*, denuncia en esta (n° 206, del 10/ 5/ 1930) sus defectos: «poesía plagada de cuanto atenta contra su vigor humano, salpicada de negaciones [...] un calco de enfermizas corrientes». Cit. por Romano (1990: 115). El mismo Olivari cuenta, sin grandes aspavientos (1966: 15), que lo expulsaron como traidor por su primer libro de poemas, *La amada infiel* (1924), del grupo «Boedo», mientras en el otro bando, «Florida», halló en seguida «la acogida cariñosa, sencilla, fraternal diría de Evar [Méndez], Oliverio Gironde, Marechal, Borges».

<sup>12</sup> En 1926 el presidente de Argentina, Marcelo T. de Alvear, había aceptado la invitación de los jóvenes poetas, a un recital en el Café Tortoni. Según Ismael Bravo, en una nota del diario *Clarín* (4/5/1959), estaba Olivari entre los participantes. «El poema que éste leyó, reñido con las reglas clásicas [...] como todos los poemas de ese joven autor, estaba al margen de la poética al uso. El doctor Alvear felicitó a cada poeta. Al descender Olivari del estrado, le tendió la mano, diciéndole: - Muy bueno, fuerte y original su poema.» (Bravo menciona que Olivari, antes de leer al *Lunario sentimental* de Lugones, había leído a Jules Laforgue. Olivari sólo tomó de éste cierto clima, cierto desenfado.) Con respecto al momento histórico, podría confirmar nuestra sospecha de que en los años 30 y 40 ya casi nadie se ufana aún de haber participado en la vanguardia. Cf. Reichardt (1991: 216).

cuarta parte del libro de Ibarra, fuera de las constantes remisiones que bajo la máscara de afanosa imparcialidad revelan la admiración incondicional de este historiador quien ensalza a Borges como «admirable ministro de una Argentina más grande por él» (1930: 48), lo cual no estaría equivocado, si no sonara innecesariamente burdo.<sup>13</sup>

¿Y qué opina el tal Ibarra de Nicolás Olivari? En el capítulo III, dedicado a «La Pleyade Ultraista [sic] », Ibarra, no tomando en cuenta que el viejo Atlas no tenía más de siete hijas, enumera por lo menos, fuera de su ídolo, a once poetas. Uno de ellos es nuestro Nicolás Olivari que figura en el subcapítulo «El ultraísmo abaratado de los reporters: [Raúl] González Tuñón y Olivari» (1930: 82-92), es decir que ya desde el principio se le niega el título dignificante de poeta. En el plano formal, critica Ibarra el «galimatías ultraísta» de las metáforas y «sus fracasos en versificaciones demasiado difíciles para él» (1930: 91). En el plano del contenido lo acusa Ibarra por la frecuencia de las prostitutas, la mención de las enfermedades de las cuales padecen, el «mal gusto debido evidentemente a una fundamental incultura», el «rencor sistemático», «la malevolencia que extiende hasta sí mismo», el «analfabetismo mental y sensible». En resumen:

[...] es evidente que en tanto verso pornográfico o escatológico Olivari no persigue otra meta que la de escandalizar al «burgués»: la mejor actitud del lector ante tamaña inocencia no es la indignación sino la sonrisa (1930: 87-92).

Uno de los poetas jóvenes que se merecen la estima de Ibarra por presentar una posición, tildada de «esotérica», que «se opone absolutamente [a] la de ciertos poetas-periodistas» es Ricardo Molinari (1930: 82). Con respecto a su poemario *El imaginero* (1927) Ibarra destaca «la luminosidad de sus imágenes», «la fina hondura», «la elegancia y minuciosidad de su voz si la mueve una mujer», para llegar a la conclusión:

El *Imaginero* representa, por su misma actitud delicada, toda de gracia y de penumbra sutil, de lejano pudor y cortés sonrisa, una de las más dignas obras de nuestra joven poesía (1930: 80).

---

<sup>13</sup> Al anunciar, además, un libro: «En colaboración con Jorge Luis Borges: Descubrimiento de Buenos Aires, serie fotográfica», por publicar.



• **NICOLÁS OLIVARI** •  
**EL GATO ESCALDADO**  
• **POEMAS** •



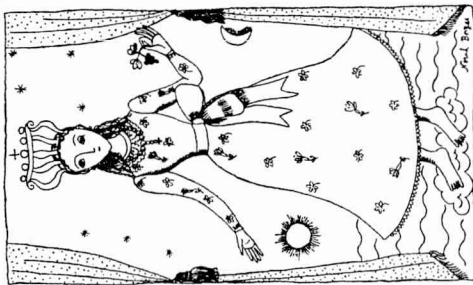
**GLEIZER EDITOR**

Fig. 1: Portada (Buenos Aires 1929)

DE ESTE LIBRO SE HAN TIRADO 20 EJEMPLARES SOBRE PAPEL DE HOLANDA, NUMERADOS DEL 1 AL 20 Y FIRMADOS POR EL AUTOR, DIEZ DE ELLOS FUERA DE COMERCIO, Y 500 EJEMPLARES SOBRE PAPEL DE HILO, TODOS LOS CUALES CONSTITUYEN LA EDICION ORIGINAL.



RICARDO E. MOLINARI



EL IMAGINERO

POEMAS

Buenos Aires XCMXXVII

Copyright by Editorial Proa  
Buenos Aires, Rep. Argentina

Fig. 2: Segunda carátula

## Los desplantes olivarianos

Si comparamos la portada de *El gato escaldado*<sup>14</sup> (fig. 1) y una (segunda) carátula que se incluye en *El imaginero* de Ricardo Molinari (fig. 2) podemos sospechar, por la cantidad de elementos evidentemente opuestos, de que en el nivel de los paratextos iconográficos *El gato escaldado* se presenta como una antítesis, mejor dicho, una propuesta jactanciosamente diferente del poemario de Molinari, eterno mozalbete esotérico (como lo dibujó la misma artista de la carátula, Norah Borges) y, ya para toda su vida, empleado del Congreso Nacional. Este Molinari, al final del libro, expresa su agradecimiento:

Acompáñalos [i.e. los poemas] una virgen, clara labor de Norah Borges. Una virgen, como las muchachas de nuestros pueblos, de pollera floreada y pies desnudos [...] (1927: 95).

Frente a este contubernio de infantilismo, religiosidad, escandalosa idealización de la pobreza de los campesinos, buenas maneras y, quizás, un discreto flirteo, se erigen las tres mujeres del *Gato escaldado* que se preparan o para una fiesta o, igualmente serenas y gozosamente meticulosas, para la faena de prostitutas. Tratándose de tres, además se sugiere la (non) santa Trinidad frente a la única María. No llevan «polleras floreadas» sino más bien deliciosa ropa interior, y tampoco andan descalzas sino visten medias sedosas con ligas que en aquellos tiempos probablemente resultaban eróticas, igual que los zapatos de alto tacón. Los pezones de la señorita de en medio, que se resaltan en la tapa original por el color rojo, subrayan además el contraste con el tristemente casto busto, apenas insinuado, de la «virgen» de la hermana de Jorge Luis Borges. La parodia del simbolismo astrológico (sol, luna, estrellas), de la florcita y de la corona, la evidencian la pequeña maceta del cactus en la ventana, los frasquitos para un eficiente maquillaje, el sombrero coquetón que lleva la de la izquierda o el que se ve en la sombrera.

---

<sup>14</sup> No puedo descifrar, ni con lupa, la firma, si lo es, de la portada que reza, más o menos: «A leidel theimar», que podría ser un «vesre» o un anagrama y, si no me equivoco, de una mujer cuyo nombre sería Adeleida, para el apellido propongo Ramírez.

También puede leerse el extenso prólogo olivariano, «Palabras que se lleva el viento», de ocho nutridas y desenfadas páginas, como contestación a la pequeña nota de agradecimiento al final del *Imaginero*, único manifiesto no poemático que contiene el libro. En cuanto al competidor Molinari, quizá no como persona real, sino representante de una actitud artística, y quizá contra Jorge Luis Borges, Olivari expone:

El poema actual es poesía de ictericia. Licuar lo extraordinario –esencia de la poesía– en frases largas y con el trote cansado de los artículos periodísticos, es desvirtuar el lirismo para siempre. [...] El lirismo usado hasta ahora es bobalicón y miedoso. Es pura agachada de si doy o no doy. Está ya agrietado y maquillado con los abundantes cold creams de los academicismos. Su vejez es espantosa ante las nuevas fórmulas. Fórmulas sin fórmulas (1929: 7 s.).

Con el gesto de un Prometeo o un Zaratustra, Olivari postula: «Calcinarse los tuétanos para sudar tinta» (1929: 10). Retomando ideas de Güiraldes, en contra de la posición de Lugones o de sus adictos, confirma:

No hemos querido perder el tiempo, que tanto lo necesitamos para vivir, en ese trabajo de ta-te-ti de la rima. Que es labor de afeminamiento indigno, ese [sic] de ponerse a elegir palabras con un ruido en la punta para acariciar el oído de los haraganes.<sup>15</sup> Porque el verso rimado es para haraganes que se dejan llevar por el rumor de organito de la música de vals de los sonetos.

Nosotros quisimos sinfonizar el lirismo en líneas gruesas fuertemente acusadas sin preocuparnos de si eran cortas o largas. Eso es oficio de tendero, mas no de poeta. Con tal de expresar totalmente nuestro pensamiento, nuestra tristeza y nuestro dolor, todo está dicho (1929: 12 s.).

La finalidad de su poesía la restringe Olivari al ámbito rioplatense, distanciándose de paso, del módico entusiasmo por el «arroz con leche» de Rabindranath Tagore:

---

<sup>15</sup> Sin embargo, hay a menudo rimas en los poemas olivarianos, evidentemente con intención burlesca, por ejemplo: «aspirina – esquina», «falangeta – proxeneta», «casero – trasero», «cucaracha – vivaracha» del poema «El éxodo» (1929: 48 ss.), «ganga-corte de manga» (1929: 57), «petitorio – mingitorio», «corte de manga – las estrellas son los zanga-/nos de la luna abeja/ y tú eres una corneja» (1929: 60).

Nos toca iniciar en el Plata la nueva era del poema [...]. Y como la mentira no es odiosa como un forúnculo en la grupa de una bella prostituta, debo declarar que en mi poema «Mi mujer» de mi libro «La Musa de La Mala Pata» está en germen, acaso, la posibilidad poemática argentina [...] (1929: 13).

Olivari remite al único texto del libro anterior, que por la disposición tipográfica se define como poema en prosa, al modo de la mayoría de los textos del *Cencerro de cristal* güiraldiano o los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* por Oliverio Girondo. Lo que en «Mi mujer» se expresa es la oposición entre cultura y naturalidad:

Cuando tenía veinticinco siglos de hastío y la fealdad repulsiva del ciudadano [...] llegaste vos, bruta y sencilla como una vaca, con apenas cinco años de escuela primaria que, felizmente, no te hicieron mella (Olivari 1956: 84).

Aplausos machistas o rabietas feministas por la actitud inferible, no los creo ni pertinentes ni sensatos. Lo que sí puede apreciarse en «Mi mujer» y en varios poemas del *Gato escaldado*, es el intento de encontrar una –relativa– verdad opuesta a la mentira, relativa también, de las idealizaciones, pero sin caer en el feísmo satírico, la simple inversión de lo idealizado. Esto, precisamente, es la cáscara de la banana que hace trastabillar a un López Palmero o a un Ibarra. Lo que ellos denuncian como inculto, asqueroso, enfermizo, etc. sólo lo es desde el punto de vista de una estética que no diferencia entre ética, verdad y belleza. En este asunto, el «reporter» Olivari va mucho más allá de lo que alcanzan a pensar los trasnochados defensores de la Institución Arte.

Pululan en la poesía de entonces las «niñas» y, por cierto, totalmente castas. Borges, al hacer vagar a su yo poético, encuentra a las tales en cada «humilde» suburbio (Reichardt 1989: 59). Molinari se dedica íntegramente a este tema. En su «Poema de la niña velazqueña», de tres páginas y mucha «flor de la magnolia», llega a una atrevida propuesta:

Quien te rescatará de la castidad,  
mientras yo sólo anhelo  
que en su voz  
algún día, llegue a oírme ... (1927: 30)

Además se pueden apreciar «Romances para la niña» (1927: 31 ss.), una repetida «María del Pilar» que «tenía dos trenzas» en los santos «hogares criollos de aquel entonces» (1927: 35-37, además dedicado a Jorge Luis Borges), y que finalmente vuelve a aparecer en el último poema, de seis versos que terminan en un alejandrino pareado y exactamente medido: «Qué hacer de nuestras vidas, María del Pilar/ si Jesús ha pasado para no retornar ...» (1927: 93; los puntos suspensivos parecen gozar de la predilección de Molinari, pero, es verdad, también de Olivari).

Frente a las niñas de la supuesta «nueva sensibilidad» encontramos mujeres en *El gato escaldado*, que no se destacan, evidentemente, por su inocencia. O se trata de «mozas barraganas/ que chistan en las ventanas»,<sup>16</sup> o, con cierta frecuencia, prostitutas ya envejecidas como «mi querida Guadalupe»,<sup>17</sup> mientras otras todavía se merecen admiración incondicional, como «[e]sta bestia magnífica y clinuda,/ portentosa ramera. [...] walkiria del mulataje». <sup>18</sup> Pero también se encuentran una viuda nostálgica,<sup>19</sup> una señora de la alta sociedad con la cual se entabla una breve relación erótica («Mística»), una artista de cine (Bárbara la Mar), la propia mujer enferma («El tocado de la enferma»), en fin, la gama femenina del *Gato escaldado* es bastante amplia. El poema titulado «O-to-ri-no-la-rin-go-lo-gí-a» ofrece por un lado el mundo de:

¡Qué le vamos a hacer! Si todo lleva  
a tu sexo asfaltado  
y al asmático  
vaivén de las camas piojosas,  
donde cohabitamos  
y, ¡conste que yo te pago!

Al supuesto reproche por la falta de decoro y moral, contesta el yo poético:

---

<sup>16</sup> Del poema «Saludo a François Villon» (1929: 21).

<sup>17</sup> Del poema «San Fernando» (1929: 22 s.).

<sup>18</sup> Del poema «Esta bestia magnífica y clinuda» (1929: 62).

<sup>19</sup> Claro que ni en este caso el hablante lírico se presenta muy remilgado: «Palpita bajo el plegado/ manto viudal,/ el sexo desasosegado/ por la ausencia eternal» (1929: 31).

Se me dirá que hay otras mujeres ...  
 De acuerdo, las veo y conozco ...  
 Son las que llevan tapados de pieles,  
 [...] son esas mujeres, maravillosas, claros de luna,  
 bellezas de ensueño y de peso,  
 desde la cuna  
 comen faisanes  
 y son tan nutritivas y perfectas  
 que sólo con sus excrementos diarios  
 viviría una semana  
 la familia proletaria ... (1929: 18 s.)

Las transgresiones de Olivari no se limitan al intento de incorporar lo obsceno<sup>20</sup> en el ámbito de una poesía que se pretende vital (o existencial), sino abarcan hasta las tradiciones culturales más venerables, cuando por ejemplo cita a Jorge Manrique con la copla: «Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar» afirmando: «Y gusto ver correr juntas nuestras dos porquerías/ su vida y mi vida ...»<sup>21</sup>

El barrio porteño, con toda la carga de sentimentalismo y reciente mitología no se salva del zarpazo poético de Olivari. La «Canción ditirámica a Villa Luro» oscila entre una ternura retenida: «me diste tu belleza/ en estaño de palabras yo pago la otra vuelta ...», y gestos irreverentes o burlescamente desproporcionados:

Villa Luro: al compás de tus perros gemebundos,  
 erizo los vellos de mi asombro,  
 cuando mi brazo gigantesco cuelga  
 una luna podrida en tus talones (1929: 55 s.).

Frente al constante enternecimiento del yo poético de Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923) o *Luna de enfrente* (1925), las «ventanas con rejas», «los atardeceres» y «amaneceres», etc., puede constatarse una actitud crítica en Olivari que, también aquí, no se limita a la antítesis o una intertextualidad paródica sino ofrece una visión diferente, personal y autónoma.

---

<sup>20</sup> Claramente expresado en «Canción de amor»: «amante mía y obscena y 'tota pulchra'» (1929: 44).

<sup>21</sup> Del poema «San Fernando» (1929: 23).

Semejante es su actitud con respecto a la historia nacional: sin respeto,<sup>22</sup> como en su «Canción de la plaza Lavalle» (el héroe predilecto de un Ernesto Sábato). Allí cantan los muchachos «la zamba chueca que desvirtúa al heroísmo»: «El general Lavalle se ha hecho caca, bajo los faldones/ bajo los faldones/ de la casaca» (1929: 42).

## Epílogo

Al relacionar a Omar Viñole y Macedonio Fernández llegamos a la conclusión de que el primero que exhibió sus insolencias como práctica vital en el espacio público de una sociedad, se autoexcluyó del espacio artístico (Reichardt 1991: 226). La Institución Arte vigila severamente sus predios permitiendo, a lo sumo, alguna excursión teórica al campo vital, pero le niega implacablemente la beatificación, para no hablar de honores mayores, a aquel quien se jacta de la autenticidad vital (o vitalista) de sus propuestas artísticas. Es cierto que Olivari no llega a los extremos de un Viñole, pero en una escala menor de transgresiones se puede apreciar en toda su trayectoria, hasta los poemas de *Pas de Quatre*, de 1964, su perseverancia en la vereda de enfrente de la Institución Arte, es decir en su pureza indecorosa de la vanguardia frente a tantos otros, la mayoría de los martinfierristas, para quienes, como para Borges, aquel movimiento fue reduciéndose a «inocentes novedades ruidosas» (1974: 13).

---

<sup>22</sup> No sólo Borges, con sus poemas «Rosas» de *Fervor de Buenos Aires* y «El general Quiroga va en coche al muere», de *Luna de enfrente*, comprueban un interés nacionalista, sino también el amigo de Olivari, Raúl González Tuñón en *Miércoles de ceniza* (1928) asume un tono revisionista en poemas como «Epitafio para una tumba argentina en Inglaterra»: «Hizo morder el polvo de la derrota a la tierra que ahora lo cobija» (1928: 55).



## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas, 1923 - 1972*, Buenos Aires: Emece.
- Bürger, Peter (1977): «Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie», en: *Romanistische Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 1, 50-76.
- (1980): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 2.<sup>a</sup> ed.
- (1984): *Theory of the avant-garde*, Manchester: University Press (Theory and history of literature, 4).
- Exposición de la actual poesía argentina (1922 - 1927)* (1927) organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires: Minerva.
- González Lanuza, Eduardo (1961): *Los Martinfierristas*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- González Tuñón, Raúl (1928): *Miércoles de ceniza*, Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- Güiraldes, Ricardo (1915): *El cencerro de cristal*, Buenos Aires: Juan Roldán, Editor, Librería «La Facultad».
- Ibarra, Nestor (1930): *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo. 1921-1929*, Buenos Aires [sin indicación editorial].
- Jauff, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Korembli, Bernardo Ezequiel (1957): *Nicolás Olivari, poeta unicaule*, Buenos Aires: Editorial Deucalión.
- Martín Fierro. Periódico quincenal de artes y crítica libre (1924 - 1927)*, Buenos Aires.
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
- Molinari, Ricardo E. (1927): *El imaginero. Poemas*, Buenos Aires: Editorial Proa.
- Olivari, Nicolás (1924): *La amada infiel*, Buenos Aires: Modesto H. Álvarez.
- (1926): *La musa de la mala pata*, Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- (1929): *El gato escaldado*, Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- (1933): *El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas*, Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
- (1946): *Los poemas rezagados*, Buenos Aires: Llosibol & Midedogapa [= pagado de mi bolsillo] Editores.
- (1956): *La musa de la mala pata*. Prólogo de González Carbalho, Buenos Aires: Editorial Deucalion.
- (1964): *Pas de Quatre*, Buenos Aires: José Luis Trenti Rocamora Editor.
- (1966): *El gato escaldado*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1966): «Mito y realidad del grupo Martín Fierro», en: *Testigo* (Buenos Aires) 2, 14-17.

- Reichardt, Dieter (1975): «La voz del pueblo. Anmerkungen zur Lyrik Nicolás Olivaris», en: *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al profesor Hans-Karl Schneider*, Hamburg, 527-538.
- (1989): «Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien», en: *Ibero-americana* 13, 37/38, 51-69.
- (1991): «Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina», en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Frankfurt: Vervuert, 213-228.
- Romano, Eduardo (1983): *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Romano, Eduardo/Seminario Scalabrini Ortiz (1985): «El poeta Nicolás Olivari en la década del 20», en: *Revista Cordobesa de Literatura y Política* 1, 1, 35-47.
- (1990): «Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari», en: Romano, Eduardo/Seminario Scalabrini Ortiz: *Las huellas de la imaginación*, Buenos Aires: Puntosur, 97-118.
- Sanders, Hans (1987): *Das Subjekt der Moderne. Mentalitätswandel und literarische Evolution zwischen Klassik und Aufklärung*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Ulla, Noemí (ed.) (1969): *La revista Nosotros*, Buenos Aires: Galerna.
- Viñas, David (ed.) (1989): *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto (*Historia social de la literatura argentina*, Director: D. V., t. VI).